

**IdeAs**

Idées d'Amérique

13 | 2019**La photographie documentaire contemporaine dans les Amériques**

Rencontre avec Luiz Ruffato

*Encontro com Luiz Ruffato**Encuentro con Luiz Ruffato***François Weigel****Édition électronique**URL : <http://journals.openedition.org/ideas/5437>

DOI : 10.4000/ideas.5437

ISSN : 1950-5701

Éditeur

Institut des Amériques

Référence électronique

François Weigel, « Rencontre avec Luiz Ruffato », *IdeAs* [En ligne], 13 | 2019, mis en ligne le 01 mars 2019, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ideas/5437> ; DOI : 10.4000/ideas.5437

Ce document a été généré automatiquement le 4 mai 2019.



IdeAs – Idées d'Amérique est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Rencontre avec Luiz Ruffato

Encontro com Luiz Ruffato

Encuentro con Luiz Ruffato

François Weigel



© Filipe Ruffato

- 1 En octobre 2013, Luiz Ruffato avait fait grand bruit, longuement ovationné par le public de la Foire du Livre de Francfort, pour son discours d'inauguration. Le Brésil était alors le pays invité d'honneur de la Foire et ceux qui attendaient de cette figure de proue de la littérature nationale qu'il fasse un discours policé sur les belles lettres sous les tropiques et la politique culturelle de son gouvernement en eurent pour leurs frais... Évoquant le génocide des peuples indigènes, l'esclavagisme et la perpétuation des inégalités sociales dans un pays où « l'histoire a été presque exclusivement fondée sur la négation explicite de l'autre, par le biais de la violence et de l'indifférence », il avait d'emblée lancé le ton de

cette foire littéraire très politique : « Que signifie être écrivain dans un pays situé à la périphérie du monde, un endroit où le terme capitalisme sauvage n'est définitivement pas une métaphore ? Pour moi écrire est un engagement ». Pour autant, il récusé le terme de « littérature engagée » pour qualifier son œuvre fictionnelle et nous l'invitions dans cet entretien à clarifier sa position, alors même que son pays est entré dans une nouvelle phase de son histoire, avec l'arrivée au pouvoir d'une nouvelle droite, agressive et décomplexée.

- 2 Luiz Ruffato est né en 1961 à Cataguases, dans l'État de Minas Gerais. Issu d'une famille ouvrière, il a d'abord suivi une formation de tourneur-fraiseur, puis a accumulé des petits emplois. Après une formation universitaire en Communication, il travaille finalement pour différents journaux dans les États de Minas Gerais, puis de São Paulo. Il devient l'un des écrivains brésiliens les plus en vue dans les médias et à l'université, après la publication de *Eles eram muitos cavalos* [publié chez Métailié, en 2005, sous le titre suivant : *Tant et tant de chevaux*], Prix Machado de Assis du Meilleur roman en 2001, décerné par la Fundação Biblioteca Nacional. Dans ce texte, Luiz Ruffato fait étalage d'une pléthore de discours, de registres de langues et de procédés fictionnels pour présenter la ville de São Paulo, du petit matin jusqu'à la nuit du 9 mai 2000. Ultérieurement, Luiz Ruffato, très actif dans la presse où il écrit des chroniques et billets d'humeur (régulièrement publiés dans *El país. Edição Brasil*), également souvent sollicité pour organiser des anthologies de littérature contemporaine et des compilations de nouvelles¹, a surtout enrichi sa production littéraire par son grand cycle romanesque intitulé *Inferno provisório*², que Ruffato conçoit comme une façon de représenter l'histoire de la classe ouvrière brésilienne depuis le milieu du xx^e siècle jusqu'aux années les plus récentes.

FRANÇOIS WEIGEL : Avant toute chose, je voudrais que vous vous présentiez en revenant sur votre trajectoire littéraire et votre position au sein du panorama littéraire contemporain de votre pays.

Luiz Ruffato : D'abord, je me sens un auteur très à l'écart du *mainstream* brésilien, pour plusieurs raisons et en premier lieu à cause de mon origine sociale, une rareté dans le milieu littéraire brésilien. Généralement, les écrivains sont issus des classes moyennes supérieures, et moi ma famille appartenait aux classes populaires. Or, d'une certaine façon, cela détermine aussi mon point de vue littéraire et mon univers fictionnel. En ce sens, je suis incapable de me situer à l'intérieur d'une tendance, d'un mouvement esthétique. Tout au plus puis-je relier mon écriture à une certaine tradition. Je pense en effet qu'il existe une tradition littéraire brésilienne, ni très grande ni très forte, mais qui n'en est pas moins importante dans la veine qui est la mienne ; une tradition qui d'une certaine façon est instaurée par Machado de Assis³. Cela peut sembler absurde de dire cela, mais pour moi Machado de Assis a fait, comme nul autre, une critique de la société de son temps. Et s'il l'a fait, c'est parce qu'il venait d'une origine très modeste, avant de gravir tous les échelons sociaux pour finalement réaliser une critique impitoyable de la société brésilienne, d'une façon peu commune pour son époque. Dans cette tradition, il y a aussi Aluísio de Azevedo, auteur du magnifique *O cortiço* (1890), qui est également une tentative visant à comprendre la société brésilienne non par la représentation de l'élite, du pouvoir, mais par un focus sur la façon dont les classes sociales sans visibilité agissaient au sein de cette société. Puis d'autres auteurs poursuivront l'effort de compréhension de cet univers social, comme Marques Rebelo, aujourd'hui méconnu, ou Dyonélio Machado, auteur du roman *Os ratos* (1935), lui aussi oublié. Je ne parle ici que de littérature urbaine, car la littérature rurale repose sur un

autre type de confection, totalement différent, et c'est dans la littérature rurale – et pas ailleurs ! – qu'on trouve une représentation de la société comme un tout. Ce n'est pas le cas dans la littérature urbaine. Celle-ci affronte un problème crucial, et c'est vraiment incroyable de penser qu'en réalité elle ne fait, à travers le temps, que se distancier de plus en plus de cet univers social populaire, au point qu'aujourd'hui elle se focalise presque exclusivement sur les classes moyennes supérieures. Cette réalité de la littérature contemporaine est assez curieuse, alors même qu'il y avait déjà eu quelques tentatives de représentation d'autres classes sociales...

F.W. : En termes d'expérimentation sur le langage et sur la langue des classes populaires, est-ce que vous vous identifiez avec un autre auteur, que vous n'avez pas encore cité, à savoir João Antônio⁴ ?

L. R. : Du point de vue du langage, oui, mais je m'en écarte du point de vue thématique. Car il travaille avec l'univers des *malandros* [la pègre, les voyous, les titis des quartiers], un univers qui échappe à mes horizons d'intérêts. C'est d'ailleurs une question importante : à chaque fois que j'évoque mon œuvre, on me dit : « Ah, mais João Antônio a écrit sur ces thèmes ! » Non, João Antônio n'a pas écrit sur les travailleurs, et tous ses personnages sont toujours en marge de la société. Ce sont des marginaux non pas nécessairement parce que ce sont des bandits, mais parce qu'ils vivent dans les marges ; ce sont des petits bandits, des mendiants, des prostituées, autant de personnages qui, en tant qu'auteur, ne m'intéressent pas vraiment du point de vue littéraire. Sur le plan du langage, en revanche, le travail de cet auteur m'intéresse énormément. João Antônio réalise ce que j'espère faire, c'est-à-dire qu'il vise non pas à reproduire le langage populaire, mais à le recréer. Il le fait merveilleusement bien, et dans ce sens il est très proche de Guimarães Rosa⁵. Cela peut paraître absurde de l'affirmer, mais je n'en ai aucun doute : quand tu lis João Antônio, tu perçois clairement qu'il a retenu des leçons de Guimarães Rosa sur le plan du langage.

Enfin, il y a un auteur, des années 1970-1980, qui est le seul écrivain avec qui je m'identifie pleinement sur le plan des thématiques : Roniwalter Jatobá [né en 1949]. C'est un auteur très peu connu, mais il est le premier, au Brésil, qui ait réellement écrit sur des travailleurs urbains, qui plus est en adoptant le point de vue des travailleurs urbains... J'insiste sur ce point, car souvent les lecteurs brésiliens citent aussi Patrícia Galvão⁶, mais il s'agit là d'autre chose : Patrícia Galvão travaille à partir du point de vue de syndicalistes, or les syndicalistes représentent souvent une frange supérieure de travailleurs, et ce sont d'autres intérêts, une autre perspective – une perspective révolutionnaire – qui n'est pas la mienne. J'ai tenté, en particulier dans *Inferno provisório*, de représenter les classes moyennes inférieures, en les montrant comme des personnes qui veulent participer à la vie en société, sans être dans ses marges, comme c'est le cas chez João Antônio, ni même vouloir la modifier, comme c'est le cas chez Patrícia Galvão ou d'autres auteurs. Ces deux points n'apparaissent pas dans ma littérature. Ce qui m'intéresse, c'est de représenter cette classe moyenne qui s'est enrichie au point d'entrer dans la classe C sous le gouvernement Lula, avant de s'effondrer à nouveau après les années 2000.

F.W. : Du côté des écrivains étrangers, j'ai lu, dans l'un des entretiens que vous avez concédés à la presse, que vous estimiez vous situer au croisement des perspectives de Balzac et de Faulkner, dans le sens où Balzac avait représenté le développement des milieux urbains, tandis que Faulkner mettait en relief la ruine du milieu rural. Voilà qui est intéressant pour observer la façon dont votre œuvre est en prise avec le thème de la ville. Dans *Inferno provisório*, de nombreux personnages, petites gens de Catagüeses, ville

moyenne de campagne, migrent vers São Paulo, de sorte que nous sont montrées les transformations ayant affecté la société brésilienne depuis les années 1950 jusqu'à aujourd'hui, dans le cadre d'une urbanisation massive. La littérature, ici, offre un regard sur l'ascension de la population des grandes villes.

L. R. : Oui, on est là au cœur de ce qui m'a toujours intéressé. Quand j'ai pour la première fois pensé à écrire, j'étais déjà à la faculté, et c'est vraiment parce que les classes moyennes inférieures ne sont pas représentées dans la littérature – encore aujourd'hui – qu'a surgi cette envie d'écrire. Cela m'incommodait beaucoup. Mais les obstacles ou questions que j'ai dû affronter étaient nombreux... En premier lieu, il y avait la question de la psychologie, parce qu'encore aujourd'hui, quand un personnage pauvre apparaît dans la littérature brésilienne, il représente ou le bien ou le mal, dans une perspective extrêmement manichéenne. Et je voulais prouver que ce n'est pas parce qu'un homme est pauvre qu'il est bon ou méchant. Les mêmes questions subjectives qui assaillent un riche affectent aussi un pauvre, même si tout cela, bien entendu, est aggravé par des questions économiques. En somme, il convient de faire affleurer la subjectivité et donc l'ambiguïté des personnages de condition modeste.

La deuxième question était celle du langage. Quand un écrivain des classes moyennes s'auto-représente par le biais de personnages appartenant eux-mêmes à ces classes, il corrige le langage oral. Mais quand il écrit sur les pauvres, généralement, il ne corrige rien, il reproduit à l'identique la façon de parler des pauvres. Mais pourquoi donc ? C'est là un préjugé immense ! Et qu'on ne vienne pas avec cette rengaine selon laquelle le procédé viserait à une plus grande authenticité... Que nenni : quand nous parlons, nous tous sans exception, nous nous exprimons toujours mal, et si nous essayions de reproduire à l'identique notre façon de parler, notre langage serait lui aussi truffé d'erreurs, d'expressions incorrectes. Ainsi, cette question du langage me taraudait...

F. W. : Ce travail sur le langage des personnages, notamment des classes populaires, est quelque chose qui frappe à la lecture de vos textes. Cependant, ce qui frappe peut-être encore davantage est l'éclatement de vos textes en plusieurs micro-récits...

L. R. : En effet, la question la plus complexe à laquelle j'ai tenté de répondre dans mon œuvre était liée au genre littéraire. À l'époque où mon projet d'écrire n'était pas encore défini, mais où j'ai commencé à lire de la littérature brésilienne avec plus d'intérêt, et notamment les textes publiés plus récemment, j'étais frappé par deux choses. D'une part – et je me répète –, je ressentais de l'étonnement et de l'inconfort en constatant que cette littérature ne représentait pas les classes populaires (ce qui est d'ailleurs encore le cas aujourd'hui) ; d'autre part, j'observais que certains auteurs déconstruisaient la notion de genre. Sans savoir que cela allait être un aspect important de mon œuvre, j'avais déjà l'intuition de ce phénomène. Quand j'ai lu *Zero* (1974) de Loyola Brandão, *A festa* (1976) d'Ivan Ângelo ou encore tous les textes de Sérgio San't Anna⁷, j'ai senti qu'il y avait là quelque chose qui m'intéressait. Ce chemin m'attirait, et j'ai aussi compris que d'autres auteurs, antérieurs, avaient suivi ce même chemin, tels Oswald de Andrade ou même Machado de Assis, notamment avec *Mémoires posthumes de Bras Cubas*, un roman complètement en marge des normes, non seulement au Brésil mais dans la littérature internationale de son époque. J'ai donc fureté d'une lecture à l'autre, je suis aussi allé voir du côté de Sterne et de son *Tristram Shandy*. Bref, ces auteurs ont aiguisé mon regard pour bousculer potentiellement la question du genre littéraire.

F. W. : Peut-on aussi relier cette question du genre avec votre volonté d'écrire sur les travailleurs et individus précaires de la société contemporaine ?

L. R. : Oui... Le roman, et je pense ici à Balzac, est né de la nécessité urgente de créer un genre qui puisse servir de contrepoids à l'aristocratie. De quelle façon ? Le roman bourgeois a cette idée magnifique de soustraire les personnages d'une idéalisation, en tant que vecteurs d'idées, et d'en faire des personnages à part entière. C'est le roman identitaire, le roman biographique. Or voilà mon problème : comment faire un roman biographique, identitaire, à partir de personnages qui ne sont pas des bourgeois ? À partir de personnages qui n'ont pas d'histoires biographiques, dont on ne peut tout au plus tirer que des éclats d'histoires ? Chacune de ces personnes, des classes populaires, a pourtant bien un passé, que l'on peut chercher à évoquer. Pour ma part, j'ai passé plusieurs années à tenter de résoudre ce problème. Je crois que j'ai trouvé une solution, très personnelle, en partant d'une observation assez curieuse sur l'histoire littéraire. Les seuls auteurs ayant cherché à écrire des romans collectifs, ce sont les réalistes socialistes. Or leurs romans sont horriblement mauvais ! Je me suis donc demandé pourquoi ces romans étaient si médiocres. Eh bien, c'est parce qu'ils défendaient une cause, et parce qu'en pensant au collectif, ils écartaient l'individu. Voilà pourquoi j'ai essayé d'inverser ce schéma, en construisant des romans collectifs, mais à partir des individus. Ce qui importe pour moi, ce sont les histoires individuelles ; et c'est ainsi que l'histoire collective se construit. Pour plaisanter, je qualifie ce travail par le terme de « réalisme capitaliste ».

F. W. : C'est en ce point que l'on pourrait voir un point de jonction avec le projet de Balzac, aussi différent soit-il : le fait de raconter la société par une somme d'histoires individuelles ?

L. R. : Lire Balzac fut pour moi important, pour saisir comment il avait construit cette société urbaine. Balzac est un génie, il raconte, à travers la fiction, la croissance de Paris. Dans son traitement des personnages, il n'a aucune difficulté à camper une duchesse des très hautes sphères de la société et, dans la foulée, à camper, avec la même dignité, un personnage aussi exécrable que le père Goriot. Il parvient à donner de la vie, toujours avec dignité, à ses personnages.

Écrire, pour moi, c'est être en présence d'une histoire, c'est la laisser me contaminer, complètement. Je n'écris qu'à partir du moment où cette histoire m'a convaincu qu'elle doit s'écrire. Et puis je ne connais de cette histoire que quelques éléments, je vais la découvrir et l'apprendre au long du processus d'écriture. Mon rôle, dans ce processus, est en fait mineur. Je crois qu'il existe une mémoire collective, ou si tu préfères un inconscient collectif, une mémoire à laquelle nous contribuons tous, chacun de nous, et mon rôle d'écrivain est de saisir, dans cette mémoire collective, les histoires que j'entends écrire. Si ces histoires, une fois écrites, sont lues, alors elles réalimentent à leur tour la mémoire collective. Mon rôle est donc de réaliser une forme de médiation, de la mémoire collective vers... la mémoire collective, en une boucle. Ce que j'essaie de faire, c'est d'être honnête dans cette médiation. D'interférer le moins possible. Cela signifie-t-il que je ne vais pas travailler ? Non, tout au contraire. Je réécris chaque histoire à quinze ou vingt reprises, avec cet effort pour trouver le terme correct et l'approche narrative appropriée. *Inferno provisório*, par exemple, a été réédité plusieurs fois. Et pourquoi cela ? Flaubert nous donne une réponse parfaite dans *L'Éducation sentimentale*, en affirmant que le livre ne peut être écrit que d'une seule façon. Je crois profondément en cela. L'échec du livre, ce n'est pas le livre en soi, mais l'échec de celui qui l'a écrit, de celui qui n'a pas perçu qu'il l'avait mal écrit.

F. W. : Et Faulkner, dans tout cela ?

L. R. : Il m'a montré que pour réussir à construire une réalité non-naturaliste, il convient de recréer des langages. La littérature est langage, essentiellement. Il y a beaucoup de gens qui me critiquent en disant que je suis contradictoire, dans la mesure où j'écris sur des personnages de basse condition, mais dans des textes très difficiles... Difficiles, certes, mais difficiles pourquoi ? Qu'est-ce qui est difficile ? Cette idée que pour représenter les pauvres il faut employer un langage également pauvre, c'est une idée stupide, voire méprisante, qui vient, d'ailleurs, du réalisme socialiste. Le fond du problème, c'est qu'il nous faut lutter pour une éducation de qualité, et c'est de la sorte, comme l'a dit Oswald de Andrade, qu'un jour « la masse mangera du fin biscuit » que l'art et la culture produisent⁸. C'est ça, le fond du problème, et pas l'inverse – à savoir cette idée perverse d'un nivellement par le bas !

F. W. : Il y a une énorme différence d'échelle entre le Paris de Balzac et le São Paulo de votre temps, une ville qui n'a plus de limites et s'est agrandie démesurément, en un processus d'urbanisation extrêmement rapide et violent. Dans cette optique, si vous partez de trajectoires individuelles au sein de cette ville éclatée, il semble que vous cherchiez à révéler une certaine structure sociale urbaine, morcelée. Était-ce là vraiment votre intention ?

L. R. : Intention, je ne crois pas que cela soit vraiment le mot qui convienne. Quand on se dispose à faire une découpe d'un espace et d'un groupe collectif, alors la forme structurée à partir de cette découpe (et appelons-la comme on veut, par exemple en employant le mot « roman ») est comme un croquis d'un tout. Ainsi, bien que la prise de vue soit spécifique, centrée sur un lieu déterminé, elle va embrasser une structure plus générale. On peut d'ailleurs revenir à Balzac ou Faulkner pour le comprendre. Quand Balzac focalise ses récits sur le Paris du XIX^e siècle, ce qu'il évoque a des résonances beaucoup plus larges, et dans le fond il nous parle, tout autant, de São Paulo. Lorsque ses personnages marchent sur les boulevards sinistres des banlieues parisiennes, on songe aux artères périphériques de São Paulo ; et de même pour les personnages. En ce qui concerne Faulkner, ses récits éclairent une folle décadence rurale, et pour moi cela a été très important : *Inferno provisório* commence ainsi, dans une atmosphère de décadence rurale, puis permet de suivre le passage vers le monde urbain. Ce que Faulkner a décrit dans le sud des États-Unis, c'est ce qui s'est passé dans l'intérieur du Brésil. C'est tout à fait semblable, pour ce que cela nous dit de l'être humain. Seul l'endroit varie. Il y a en littérature – en tout cas, c'est ce que je recherche – une forme de « transcendance ». C'est là une capacité de se reconnaître, ni dans l'espace ni dans le temps, et pas même dans la langue d'origine du texte, mais dans les vécus des personnages, pour lesquels on éprouve de l'empathie. C'est ce qui fait, par exemple, que je peux lire un conte de Tchekhov, dans la Russie de la fin du XX^e siècle, alors que l'ambiance est si éloignée de mes préoccupations et que le climat et les températures sont diamétralement différents. Je ne laisse pas, pourtant, de m'identifier profondément et d'éprouver de l'empathie pour les personnages.

F. W. : *Tant et tant de chevaux* a eu un grand succès critique et a été traduit dans neuf langues. Nombre de commentateurs ont cherché à étiqueter votre œuvre, en parlant notamment d'un expérimentalisme postmoderniste, en faisant des comparaisons avec Oswald de Andrade, ou même avec James Joyce, ou bien, d'un autre côté, en faisant

référence à un réalisme ou même à un néonaturalisme qui cerne les conditions sociales. Quel est le regard que vous portez sur ces considérations ?

L. R. : *Tant et tant de chevaux* a le sens suivant, pour moi : tenter de comprendre une société comme celle de São Paulo, fragmentée. J'y ai expérimenté un certain nombre de choses. Par exemple : la question de l'espace. Je devais soigner la transition entre un espace très large, rural, et un espace exigu, celui de la ville. Je voulais aussi briser l'idée d'une successivité temporelle en travaillant la notion de simultanéité. Enfin, j'avais l'envie de construire un texte à travers lequel les genres seraient questionnés. La ruine de la ville, c'est la ruine du genre. C'est donc sous tous ces rapports que j'ai expérimenté. Il se n'agit pas d'une expérimentation gratuite. Tout a été pensé, selon ces différents desseins que j'ai exposés. Moi je ne cherche pas à définir mon texte, et d'ailleurs quand on m'interroge sur ce point, j'aime m'amuser en répondant : c'est une installation littéraire. J'entendais représenter la ville de la façon dont je la voyais, et dont j'en faisais l'expérience. Or quelle est mon expérience de São Paulo ? Le temps y est simultané, l'espace est différent, et la vision qu'on a de la ville est totalement fragmentée. J'ai constaté que les arts plastiques traduisaient cela de façon convaincante. J'ai donc tenté d'incorporer ces procédés dans mon écriture. Mon texte est la tentative de construire une narration qui, bien sûr, établit en premier lieu un dialogue avec la vie, avec la littérature aussi, et vous avez raison de citer Oswald de Andrade, mais en même temps un dialogue étroit avec des procédés des arts plastiques – ceux du collage ou du *ready-made*, dont la logique est de tirer une chose d'un lieu puis de la mettre dans un autre lieu, de sorte que cette chose ou cet objet se transforme...

F. W. : Il s'agirait d'exprimer le monde à travers la forme...

L. R. : Exactement. Selon moi, ces deux choses, la question formelle et la question sociale, sont liées. Les choix tant formels que thématiques ne sont pas gratuits. La forme que j'ai choisie, pour rendre compte d'une situation que je souhaitais évoquer, est fondamentale. Si j'avais choisi telle autre forme, j'aurais écrit autre chose. Vers 1996, si ma mémoire est bonne, pour résoudre tous ces problèmes que j'ai évoqués – le genre, le langage, la psychologie –, la vue d'une œuvre à la Biennale de São Paulo a été décisive. Une œuvre qui m'a incommodé, à vrai dire. Imaginez un instant que, dans un espace public, une rue ou un café, tout le monde retire ses chaussures, puis que chacun les mette dans un coin à côté des autres chaussures. C'est ce que l'artiste avait réalisé. En remuant tout cela dans ma pensée, j'ai compris que toutes ces chaussures entassées avaient une histoire, chaque paire appartenait à quelqu'un, qui avait cheminé par tel ou tel endroit, avait ri, pleuré, comme si ces chaussures étaient les restes d'un individu donné, et de son histoire. En rentrant chez moi après la Biennale, je me suis dit que je n'avais peut-être pas découvert comment écrire *Inferno provisório*, mais que du moins j'avais découvert un exercice en vue d'écrire *Inferno provisório* : il s'agissait d'amonceler plusieurs histoires spécifiques. Tout cela est resté dans mon esprit pendant un certain temps, jusqu'à ce que j'écrive, en 2001, *Tant et tant de chevaux*. Ce texte, je l'ai conçu comme un catalogue de styles, de possibilités narratives, d'expérimentations langagières. Quand j'ai conclu ce travail, j'avais une idée plus claire de ce que je voulais faire, et ce n'est qu'après ce texte que j'ai pu écrire *Inferno provisório*. Un jour, alors que je racontais cette histoire à une amie conservatrice de musée, elle m'a demandé quel était le titre de l'œuvre composée de chaussures. Je ne m'en souvenais guère, pas plus que du nom de l'artiste. Elle a fait sa recherche, n'a rien trouvé et m'a dit que l'œuvre qui s'approchait le plus de ce que je décrivais était une installation d'un artiste

amazonien⁹. C'était un chemin de pierres portugaises, une métonymie des trottoirs de Manaus, avec d'un côté des chaussures, de l'autre les boîtes vides de ces paires de chaussures. Cela n'avait rien à voir avec ce que j'avais vu, mais ce que j'avais inventé, c'était là ce qui importait pour mon œuvre.

F. W. : Vous avez commencé cette entrevue en insistant sur votre isolement dans le panorama littéraire brésilien, de par le fait que vous représentez non des personnages marginaux, mais les classes populaires. En conséquence, croyez-vous à la notion de littérature engagée, d'engagement social et éventuellement politique de l'écrivain ?

L. R. : Assurément, je ne fais pas de « littérature engagée », au sens strict du terme. Celle-ci entend passer des messages, elle use de l'écriture comme un moyen et non comme une fin. Or pour moi, ce qui importe dans la littérature est le langage. Cela ne signifie pas, pour autant, que la littérature ne puisse transformer les gens. Ce sont deux choses distinctes. Une chose est d'écrire un livre avec cette intention de transformer les lecteurs, et donc, dans le fond, de vouloir faire de la politique plutôt que de la littérature ; une autre chose est que la littérature même, par ce qu'elle a de « transcendant », en vienne à transformer les gens. Mais ce n'est pas un projet, une intention, un choix délibéré. L'idée n'est nullement du type : « Ah, le monde va à vau-l'eau, je vais le transformer... »

F.W. : Pourtant, si je ne m'abuse, on vous pose cette question de l'engagement très fréquemment, en raison de vos prises de position, de vos discours publics et de vos éditoriaux...

L. R. : Oui, mais c'est là une malencontreuse confusion entre l'auteur et ce qu'il fait au sein de la société. En tant que citoyen, je ne cède en rien à mon envie d'être politique, engagé, critique. Mais ça ne transparaît pas directement dans ma littérature. Je n'écris pas de la littérature avec cette intention. La littérature engagée et politique, si vous me permettez cette pointe de prétention, meurt avec son temps. La littérature qui « transcende », c'est justement celle qui n'est pas engagée. Balzac, par exemple, était un grand conservateur, un homme avide, mais sa littérature est d'une si grande qualité qu'elle garde toute sa fraîcheur au-delà de son époque. Si la littérature représente une réalité pleine de contradictions et de controverses, alors celles-ci apparaîtront, mais c'est simplement parce que le monde est ainsi, et non pas parce que l'écrivain veut prouver quelque chose à ses lecteurs. Ce n'est que dans cette mesure que l'on peut déceler un engagement dans mes textes, qui prennent le monde à bras-le-corps et plongent dans les contradictions de notre univers social.

F. W. : Lors de la Foire du Livre de Francfort, vous aviez achevé votre discours par un commentaire résolu et plutôt optimiste : la démocratie était en place depuis vingt-huit ans, le pays progressait lentement, et alors que vous disiez écrire pour vous « opposer à la solitude et à l'égoïsme », vous croyiez encore « au rôle transformateur de la littérature ». Qu'en est-il aujourd'hui, alors que le Brésil est désormais entre les mains d'une équipe présidentielle ultra-conservatrice, dont le discours et les premières mesures constituent de sérieuses menaces pour les droits des minorités, l'affirmation des différences et l'écologie ?

L. R. : Ma conclusion pouvait le laisser paraître, mais je ne pense pas que le ton général de mon discours de Francfort était optimiste. J'y décrivais le pays tel qu'il était – raciste, homophobe, machiste, injuste, miné par la corruption et par un passé terrible tissé de violences – tout en déclarant avoir foi en notre démocratie encore très jeune. Je crois même que le portrait tracé en cette occasion avait égratigné l'image que le Brésil se donnait à l'extérieur, au point que mon nom a été barré par le ministère des Affaires étrangères pour tous les événements postérieurs où le Brésil était invité d'honneur. La

victoire de Jair Bolsonaro, représentant de l'extrême-droite brésilienne, est celle d'un homme du quotidien ordinaire. C'est la victoire de tout ce que nous sommes, dans le fond, bien que nous tentions le plus souvent de l'occulter : une société fragmentée, où le sens de la collectivité est inexistant. Ici, c'est chacun pour soi. Avec Bolsonaro sont arrivés au pouvoir des hommes et des femmes de notre quotidien ordinaire, qui partout imposent leurs idées réactionnaires, grossières et simplistes. Mais Bolsonaro représente la pensée du Brésilien moyen. Une étude réalisée par le Forum brésilien de la sécurité publique, publiée en avril 2018, indiquait que la société brésilienne, sur une échelle de zéro à dix, atteignait la note de 8,1 dans l'indice de propension à soutenir les positions autoritaires. Or ce sont les militaires qui, avec Bolsonaro, se sont à nouveau installés au pouvoir...

3 Entretien réalisé à São Paulo, en décembre 2016, et complété en février 2019.

NOTES

1. Il serait trop long d'en faire une liste complète, mais citons simplement l'anthologie de nouvelles, coordonnée par Luiz Ruffato pour le public français et publiée chez les éditions Métailié, à l'occasion du Salon du Livre de Paris, en 2015 : Luiz Ruffato et Anne-Marie Métailié (organisation), *Brésil 25. 2000-2015*, Paris, Métailié, coll. « Suite brésilienne », 2015.

2. De 2005 à 2011 sont publiés cinq romans qui forment donc un vaste ensemble romanesque, au point que désormais Luiz Ruffato a fait le choix de les regrouper en un seul volume : Luiz Ruffato, *Inferno provisório*, São Paulo, Companhia das Letras, 2016 (2005-2011). Seuls les deux premiers volets de la série ont été traduits : Luiz Ruffato, *Des gens heureux* [titre original : *Mamma, son tanto felice*] traduit par Jacques Thiériot, Paris, Métailié, 2007 (2005) ; *Le monde ennemi*, traduit par Jacques Thiériot, Paris, Métailié, 2010 (2005). Enfin, dans la bibliographie de Ruffato, citons un autre roman publié en France : *À Lisbonne, j'ai pensé à toi*, traduit par Mathieu Dosse, Paris, Chandeigne, 2015 (2009).

3. Classique incontournable de la littérature brésilienne, Machado de Assis est notamment l'auteur des *Mémoires posthumes de Bras Cubas* (traduit par René Chadebec de Lavalade, Paris, Métailié, 2015 [1881]) et de *Dom Casmurro ou les yeux de ressac* (traduit du portugais par Anne-Marie Quint, Paris, Métailié, 2002 [1899]).

4. Les textes de João Antônio, comme les nouvelles de *Malagueta, perus e bacanação* (Brasília, Civilização Brasileira et Instituto Nacional do Livro, 1975 [1963]), enrichissent la langue littéraire par des tournures populaires et sont marqués par une certaine empathie, une forme de tendresse poétique à l'égard de bandits sans-le-sou, de prostituées et d'autres personnages marginalisés de la société urbaine.

5. Avec Machado de Assis, voilà une autre très grande figure des lettres brésiennes. Guimarães Rosa (1908-1967), remarquable auteur de nouvelles, est surtout connu pour son roman *Grande sertão: veredas* [*Diadorim*, dans la traduction française], publié en 1956, dans lequel, par les ressources poétiques du langage, il réinvente l'imaginaire du sertão, espace mythique de l'arrière-pays brésilien.

6. Patrícia Galvão, plus communément appelée Pagu, était une femme de lettres brésilienne, militante communiste, célèbre pour son roman prolétarien intitulé *Parque industrial* (1933). Au

passage, faisons remarquer qu'Antoine Chareyre, qui avait déjà traduit ce livre pour la maison d'édition le Temps des cerises, vient également de traduire l'autobiographie de cette auteure, compagne de l'écrivain moderniste Oswald de Andrade : Patrícia Galvão (Pagu), *Matérialisme & zones érogènes (Autobiographie précoce)*, Montreuil, Le Temps des Cerises, « Récits des Libertés », 2019.

7. Loyola Brandao, Ivan Âneglo et Sérgio San't Anna sont de fait trois auteurs qui proposent des romans à la structure narrative fragmentée et se défient des récits linéaires.

8. Dans une conférence, en 1949, sur la diffusion de la culture et de la littérature, Oswald de Andrade a en effet prononcé cette phrase célèbre : “*a massa ainda comerá o biscoito fino que fabrico*”.

9. L'exposition était en fait l'œuvre de l'artiste Roberto Evangelista, *Ritos de passagem*, 1996.

AUTEUR

FRANÇOIS WEIGEL

Docteur en littérature brésilienne / littérature contemporaine. Sa thèse a été réalisée à l'Université de l'État de Rio de Janeiro (UERJ) et à l'Université Clermont Auvergne (UCA), dans le cadre d'une cotutelle. Bénéficiaire de la bourse du REFEB, du ministère des Affaires étrangères.
francois.weigel@laposte.net